
Intervention éphémère *in situ*, génératrice et formatrice de l'imagination – selon les expériences corporelles avec Jacques Simon

Ephemeral In Situ Works, Generating and Shaping the Imagination – According to the corporeal experiences of Jacques Simon

Xiao-Ling Fang



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8231>

DOI : 10.4000/paysage.8231

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Xiao-Ling Fang, « Intervention éphémère *in situ*, génératrice et formatrice de l'imagination – selon les expériences corporelles avec Jacques Simon », *Projets de paysage* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 17 juillet 2016, consulté le 03 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8231> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.8231>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2020.

Projets de paysage

Intervention éphémère *in situ*, génératrice et formatrice de l'imagination – selon les expériences corporelles avec Jacques Simon

Ephemeral In Situ Works, Generating and Shaping the Imagination – According to the corporeal experiences of Jacques Simon

Xiao-Ling Fang

- 1 Que veut dire imagination ? Selon Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française, « imagination », est un emprunt (v. 1175) au latin impérial *imaginatio* « image, vision », de *imaginatus* participe passé de *imaginari*, et se dit d'abord d'une image de rêve. Au XVII^e siècle, Joseph Addison (1672-1719), écrivain et poète anglais, estimait que l'imagination possédait des points communs avec la création. Une parenté entre imagination et créativité a été mise en avant par le pédiatre et psychanalyste britannique, Donald Woods Winnicott (1896-1971) : la créativité s'attache à l'origine au regard et à l'imagination, qui associent constamment la forme au sens (Winnicott, 1986). Selon lui, l'imagination ne conduit pas nécessairement à la création matérielle. Par exemple, on peut regarder un mur dégradé et ne voir que la surface blanche tachée d'humidité, mais on peut aussi y voir des visages, des personnages, des animaux, des paysages. Cependant, une création a nécessairement besoin de l'imagination.
- 2 Intéressons-nous à une invention scientifique : le chimiste russe Dmitri Mendeleïev (1834-1907) avait travaillé pendant des années à la mise au point de la méthode de classification des éléments selon leur poids atomique. Une nuit de 1869, il s'endormit totalement épuisé, après avoir consacré de longues heures à ce problème. Dans son sommeil, Mendeleïev fit un rêve dans lequel tous les éléments se mettaient à leur place de la manière requise. À son réveil, avant que la vision ne se soit dissipée, il nota

fébrilement le tableau qu'il avait vu en songe. Ce fut de cette manière qu'il inventa sa fameuse table des éléments, découverte fondamentale de la physique moderne.

- 3 Le rêve y paraît comme illuminateur, ou une phase du processus créatif. À partir du XIX^e siècle, les sciences psychologiques ont montré que le rêve est intimement lié à la vie du rêveur. Ses connaissances sur le monde extérieur stockées dans la mémoire, parfois inconsciemment¹, se libèrent partiellement dans le rêve. Le sommeil représente un mode d'agir qui échappe à la dichotomie de l'imagination et du réel, et permet de concilier les fragments de connaissances dans l'« incohérence » d'une cohérence. Comme le décrit Jean-Luc Brisson : « On dit aussi que certains rêves produisent des objets, des traces du monde de la nuit que l'on retrouve sous l'oreiller ou à ses côtés le matin : troublante vérité, extraordinaire ambiguïté. Les rêves qui font agir les hommes sont, ou apparaissent, assez exceptionnels, assez puissants pour trouver un prolongement dans la réalité éveillée » (cité par Degas, 2001, p. 34). Effectivement, c'est cette « réalité éveillée » qui apporte spontanément la solution du problème. Or, dans la pratique du réel, comment peut-on accéder à cette « réalité éveillée » qui autorise une liberté créatrice extraordinaire ?
- 4 Revenons à l'histoire de Mendeleïev : avant son rêve révélateur, il y eut une phase préparatoire qui comportait la quête d'information, et des tâtonnements préliminaires à travers lesquels diverses approches furent explorées, mais le plus souvent infructueuses. Dans notre étude, nous nous intéressons davantage à cette phase préparatoire, et son impact sur la façon d'être et d'agir d'un sujet.
- 5 La particularité de notre méthode de recherche réside dans sa démarche corporelle. Elle est considérée comme complément de la méthode analytique. Dans ses écrits, Michel Corajoud (1937-2014) signalait que peu d'études, de présentations, ou d'analyses du projet révélaient vraiment un processus créatif avec la présence d'un sujet agissant. Selon lui, pour valider le résultat, les concepteurs ont souvent tendance à élaborer *a posteriori* des logiques « implacables » qui dissimulent toutes les hésitations qui ont fait l'ouverture de leur démarche (Corajoud, 2010). En réalité, ce problème est lié à la nature intransmissible de la pratique professionnelle du paysagiste, qui est fondamentalement corporelle. Partant du principe que la préhension proximale de la réalité d'une expérience ne peut réellement se faire qu'à travers une expérience corporelle, l'étude valorise l'utilisation des données tirées d'expériences personnelles : des interventions éphémères *in situ* avec le paysagiste Jacques Simon (1929-2015). Ce postulat constitue également la caractéristique de notre méthode observatrice, que l'on peut assimiler à l'*observation participative* au sens ethnologique, sociologique et psychoéducatif. Ce qui revient à dire que l'observation est en soi une expérience corporelle. La double position, à la fois observatrice et participante, permet une observation à plusieurs niveaux, à la fois envers autrui, l'action, mais aussi envers soi-même. Une situation empathique permet à l'observateur de pénétrer plus facilement dans le monde de l'observé, enfin d'éviter une préhension purement cognitive de l'agir. L'acteur est au centre de l'action et de notre étude de l'imagination.
- 6 L'analyse est précédée de la description d'une expérience « dessins dans les champs » afin de privilégier l'intérêt pour la phénoménologie plutôt que la modélisation. Partant de la volonté de rester au plus près de l'authenticité de l'expérience, la description transcrit d'une manière aussi neutre que possible le déroulement de l'action. Cette méthode de représentation, qui combine la description avec l'analyse, s'inscrit dans la quête d'une réconciliation, qu'évoque Roland Barthes : « une réconciliation du réel et

des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir » (Barthes, 1957, p. 233).

Expérience : dessins dans les champs

- 7 La première fois que j'ai vu les photos des dessins dans les champs, une question m'a sauté à l'esprit : pourquoi autant d'efforts pour ne réaliser qu'un dessin éphémère qu'une « jolie » photo aérienne figera ?

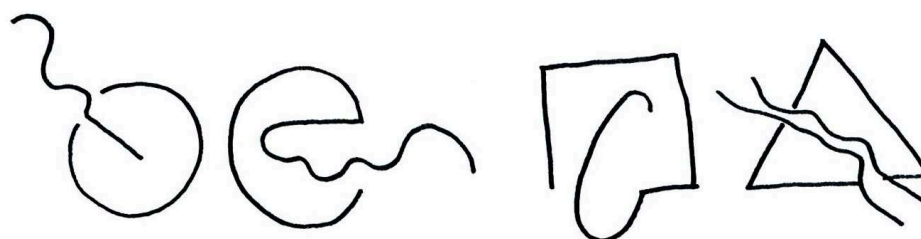
Figure 1. Dessins dans les champs



Source : photos fournies par Jacques Simon.

- 8 Car ces dessins gigantesques, réalisés à même le sol, avec les cultures de blé ou d'orge en guise de pastel ou de peinture, ne peuvent être observés que du ciel, limitant à l'extrême le nombre de spectateurs. Quelle est donc son utilité, d'autant que sitôt la photo prise, le propriétaire du terrain s'empresse d'effacer les traces de ces œuvres pour préparer le champ à une récolte future qui lui semble plus utile et plus rentable ?
- 9 Ma première expérience de « dessins dans les champs » eut lieu en mai 2007, à Chaumont-sur-Loire. Simon me montra d'abord le concept des quatre dessins géométriques qu'il avait tracés dans un carnet.

Figure 2. Dessins du concept



Reproduits par Xiao-Ling Fang.

- 10 Les dessins étaient très simples. Mais lorsque le site s'étala devant moi, je fus déstabilisée par les champs immenses envahis d'herbes qui montaient jusqu'à mes genoux. Le terrain était vallonné, recouvert de cailloux et de bosses. Il était même difficile de se déplacer en ligne droite. Comment « dessiner », alors qu'on distinguait à peine le « papier », c'est-à-dire le champ ?
- 11 Simon m'expliqua que la stratégie consistait à écraser les herbes avec le tracteur puis à laisser le soleil de midi les brûler. Vers la fin de l'après-midi quand les herbes auraient

blanchi et que les rayons du soleil couchant créaient des ombres sur les herbes, nous nous envolerions en ULM pour découvrir les dessins et les prendre en photo. Le contrôle du temps et l'organisation de la mission étaient donc essentiels pour la réussite du projet. Mais ce qui m'apparaissait le plus difficile, c'était la maîtrise de l'échelle dans un terrain aussi immense, et celle de l'outil : le « pinceau » était un tracteur conduit par un paysan qu'il fallait guider pour produire des traces de deux mètres de largeur. Percevant mon inquiétude, Simon me dit : « C'est comme un jeu. Si on rate, ça n'a aucune importance. ».

- 12 Le lendemain matin, nous nous levions vers 5 h. Le ciel était encore sombre. Michel, le paysan propriétaire des terrains arriva un peu plus tard avec son tracteur, et nous déclara aussitôt : « Je ne peux pas rester trop longtemps avec vous. J'ai d'autres boulots à faire ! » Sa manière de parler me donna l'impression que notre intervention s'inscrivait dans une « normalité » quelconque. Un sentiment bizarre me vint, mêlant admiration pour le projet artistique d'un maître paysagiste, excitation à l'idée de ma propre participation, et désillusion devant ce qui semblait n'être qu'une banale affaire du quotidien. Mon trouble était loin de s'atténuer : je me sentais incapable du moindre geste, de la moindre initiative face à l'action à venir. Mais il n'y avait pas de temps à perdre : les quatre dessins devaient être achevés avant que le soleil ne brille trop fort. L'urgence semblait stimuler Simon. Il commença par repérer les champs qui se prêteraient à ce qu'il voulait dessiner. Tout se passa très vite. Il connaissait par cœur le terrain, et n'avait même pas besoin de réfléchir pour savoir la disposition possible des quatre dessins. Nous commençâmes par tracer un cercle de 100 mètres de diamètre à l'aide d'un fil : je restais au centre du cercle et tenais une des extrémités du fil de 50 mètres. Simon tenait l'autre extrémité et tournait autour de moi, en faisant signe à Michel perché sur son tracteur. Puis il s'engagea à grands pas au milieu des herbes. Le tracteur s'engagea à sa suite, rabattant sans pitié les tiges d'herbe. Grâce à différentes techniques de repérage, nous parvînmes à dessiner les formes géométriques sans trop de difficulté. Les figures irrégulières se révélèrent les plus difficiles. Le seul procédé consista à planter des branches de bambou dans la terre pour repérer certaines parties des figures et de se fier à elles pour dessiner le reste. En gros cela revenait à reconnaître qu'une grande partie du dessin demeurait immaîtrisable.

- 13 Je m'inquiétais : « Comment faire ? »

« On va faire au pif ! » dit Simon.

Craignant de ne pas bien faire, je préférais regarder et assister Simon. Après avoir tracé deux figures, il me poussa à faire la troisième : les deux lignes irrégulières traversant le triangle, qui semblaient figurer le cours d'une rivière. J'hésitais. Du haut de son tracteur, Michel, semblant ignorer volontairement que j'étais débutante, s'impatiait. Son comportement bizarrement me rassura car il dédramatisait la situation. En même temps, il m'obligea à m'engager, car c'était désormais à moi de diriger le tracteur, donc de maîtriser la situation. Cependant, derrière ce sentiment « héroïque », je me sentais encore plus seule face au monde incertain... Le sol sous mes pieds semblait plus vallonné qu'il ne l'était vraiment et n'avoir rien à voir avec le champ lisse et beau d'une photo aérienne.

Figure 3. Réalisation des dessins



Source : photos de Xiao-Ling Fang.

- 14 Malgré tout, j'essayai de mobiliser tous mes sens pour sentir la direction, la dimension, la forme, l'échelle, la proportion qui permettraient au dessin d'être le plus juste possible. J'imaginai un triangle à échelle réelle sur le terrain possédant des côtés d'environ 100 mètres de long. Pendant ce temps, Simon m'aida à me repérer en criant de loin pour me donner quelques indications, par exemple, que je n'étais pas loin de la limite du triangle. Je suivis le mouvement de mon corps tout en dessinant mentalement la « rivière ». Petit à petit, je sentis que tout devenait concret, comme si le terrain commençait à me murmurer à l'oreille, m'incitant à tourner à cet endroit pour dessiner la courbe ; m'ordonnant de continuer tout droit plus longtemps pour que la ligne soit suffisamment longue pour marquer la forme. En permanence, je gardais à l'esprit que je réalisais un dessin dédié à « Gargantua ». Spontanément, sans calcul, tous mes sens s'étaient mobilisés et réagissaient sans que j'aie besoin de réfléchir. Comment expliquer cet état d'agir ? Derrière moi, Michel, dans son tracteur, était étonnamment patient et coopératif. Je n'avais plus le sentiment d'être seule, en découvrant que le silence du monde environnant était en fait « bavard ». Le contact direct entre moi, les autres, et la nature, tous réunis dans l'action, me plaçait au centre de la structure du monde, où tout était lié et où tout se projetait dans mes gestes à venir.

Figure 4.



À gauche, Jacques Simon à bord de l'ULM. À droite, vue aérienne des dessins réalisés

Source : photos de Xiao-Ling Fang.

Paysage représenté et paysage vécu

- 15 Dans cette expérience, le moment où je suis passée d'une position spectatrice à une position actrice est crucial. Quelle est l'origine de ce changement ?
- 16 En apparence, ce moment clé fut précisément amorcé par le fait que je pris l'initiative d'agir. Le sentiment d'urgence, la mobilisation de tous mes sens, le contact avec le terrain, le déplacement de mon corps rendaient le paysage de plus en plus familier. Son existence n'était plus indépendante de moi. Au contraire, le fait de laisser mes empreintes dans les champs fit naître en moi un sentiment d'appropriation : le paysage s'était chargé de mes traces et il était vécu par moi. Il n'était plus seulement une « jolie » scène étrangère mais une « histoire » que je serais susceptible de pouvoir raconter aux autres.
- 17 Ainsi, le moment où la photo du paysage devint significative pour moi coïncide avec celui où le paysage représenté se transforma en paysage réel, c'est-à-dire un paysage vécu par ma propre expérience. Le mode de modification du paysage (artialisation²) changeait d'*in visu* à *in situ*. Une transformation du monde de l'*en-soi* en *pour-soi*, selon Merleau-Ponty, est la clé psychique pour amorcer la dynamique de l'agir : « Pour que nous puissions mouvoir notre corps vers un objet, il faut d'abord que l'objet existe pour lui, il faut donc que notre corps n'appartienne pas à la région de l'"en-soi" » (Merleau-Ponty, 1945, p.174). C'est sans doute dans ce changement décisif que réside la signification de l'intervention de Simon : ce n'est pas la photo ou le dessin qui comptent mais l'expérience humaine, qui donne sens aux « formes vides ».
- 18 Le paysage représenté est issu, en l'occurrence, de la définition « classique », encore couramment utilisée : le paysage comme vue. Cependant, la simple perception optique ne suffit pas à rendre compte de la complexité et de la diversité sensorielle des expériences paysagères. La question devient alors : « Comment reconnaître la "poly-sensorialité" propre au paysage, et surtout, comment y accéder ? » (Besse, 2010, p. 268.) La solution proposée recourt à la notion du « corps sensible » qui se distingue du « corps objectif » défini par la science physique : « Le corps sensible est comme le centre et la condition de possibilité des expériences du paysage » (*ibid.*).
- 19 De son côté, Augustin Berque, s'appuyant sur les principes de la vertu japonaise à travers le précepte de Bashô³ (1644-1694), propose : « C'est la saisie concrète de la chose dans son irréductible singularité [...] » (Berque, 2011, p. 2). Selon lui, la « saisie concrète » d'une chose, « c'est respecter son rapport avec les autres choses dans la situation où se trouve effectivement le locuteur, ce jour-là. C'est valoriser la contingence de cette rencontre singulière dans le croître-ensemble (ce *cum-crescere* qui nous a donné *concretus*), la concrescence des personnes, des mots et des choses dans la réalité humaine » (*ibid.*).
- 20 Concrètement, « la saisie concrète de la chose » comporte deux sens. Elle est d'abord une saisie proximale de l'objet par une ouverture non seulement sur la chose mais aussi sur ce qui n'est pas la chose, connue, inconnue, ou même invisible. Par cette ouverture, la recherche proximale de l'objet oblige l'acteur à maximiser ses contacts avec le monde environnant. Ce n'est qu'à travers une plongée dans l'environnement que peuvent se tisser de multiples liens directs entre le corps de l'acteur et le paysage. Avec cette position, le sujet se considère naturellement comme une partie constitutive de la chose. Et l'urgence de la chose le concerne étroitement. Comme le dit George Trakas, il

s'agit de « faire partie du terrain » (Grout, 2007, p. 181). Elle est aussi une saisie motrice d'une réalité mouvante. Dans ce mouvement, rien n'est éternel. La distinction n'est qu'un phénomène éphémère. Pour approcher la réalité dans sa globalité, il faut la saisir dans la continuité de son mouvement. Cette continuité est non seulement spatiale mais aussi temporelle. « La saisie concrète de la chose » est ainsi une dynamique qui tend vers le mouvement authentique de la chose et cherche à entrer en résonance avec le rythme de la nature.

- 21 Les deux modes d'agir sur la réalité, *in visu* et *in situ*, la perception et l'action, sont donc impliqués dans un même mouvement destiné à saisir la complexité de la réalité. Pour l'ingénieur paysagiste japonais, Yoshio Nakamura, les sensations tactiles de notre corps nous font intuitivement percevoir l'étendue terrestre plus comme des champs corporels que comme des choses : « Le monde sensible est un champ qui se manifeste gravé d'images du comportement potentiel de notre corps. Les points d'appel qui le composent, maisons, arbres, chemins, ponts, etc., ne sont pas des choses (*mono* モノ), mais agissent comme des signes médiateurs (*shokubaiteki na kigô* 触媒的な記号) qui déclenchent les gestes de notre corps. Ainsi par un engagement du corps sans cause initiale, l'espace objectif devient un champ plein d'énergie spirituelle, parcouru de liens avec le corps. Cet espace excité par le corps, on peut l'appeler "champ corporel" (*shintai* 身体場) » (Nakamura, 2013).
- 22 L'action apparaît ainsi intrinsèquement contenue dans le geste de préhension. Le paysage est empreint de notre corporéité. Le monde n'est pas, pour nous, une pure extériorité toute faite ou figée, dressée devant notre intériorité, mais une plénitude polarisée par la situation présente, et qui fait apparaître mille signes témoignant d'actions possibles. L'opération préconsciente et préréflexive du corps constitue un fond qui offre des indications à l'agir. C'est dans la compréhension de « ma » situation en tant que corps, que résident le sens et l'orientation de « mon » action. Comme le dit Merleau-Ponty, « un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 173).

Expérience créatrice – à la recherche du sens de l'agir

- 23 La simultanéité entre perception et action suppose que l'expérience *in situ* stimule non seulement l'imagination à travers les contacts sensibles avec le réel mais aussi donne le sens (« sens » signifie à la fois sensation, signification et orientation) à l'agir. Cela signifie également que l'action n'est pas dominée par un objectif ou des moyens prédéfinis mais elle prend forme au fur et à mesure en suivant le déroulement d'une ou parfois plusieurs expérimentations.
- 24 Cette idée d'une action indéterminée rentre effectivement en contradiction avec l'interprétation téléologique de l'agir – le courant majeur de la théorie rationaliste de l'action – introduite par le positivisme au XIX^e siècle. Influencé par la vision téléologique, on sépare souvent *in visu* et *in situ*, en considérant que l'un (*in situ*) est la déduction de l'autre (*in visu*). En conséquence de quoi, on s'intéresse d'abord à une saisie à distance du réel par des représentations et des connaissances établies, saisie qui dictera ensuite l'action.
- 25 Selon le sociologue allemand, Hans Joas, pour éviter l'interprétation téléologique de l'agir et son assujettissement traditionnel aux dichotomies cartésiennes, il convient

d'envisager la perception et la connaissance de l'agir comme des phases par lesquelles l'agir se trouve dirigé et réorienté dans ses contextes situationnels (Joas, 1996). Tout concept doit être ouvert sur de futurs développements potentiels. Un double objectif est envisageable dans la pédagogie : le sujet agissant doit être capable à la fois d'adopter et de désadopter un « rôle ». Concrètement, c'est dans la tension qui relie et oppose le besoin de liberté de l'imagination et les mécanismes de démarcation d'une identité individuelle soucieuse d'intégrité et de cohérence, que s'inscrira la logique d'une formation préparatoire qui favorise la capacité créative de l'individu.

- 26 Une des formes de « l'expérience créatrice » est posée par Winnicott, en développant les concepts d'*aire de jeu* et de *créativité*. Une expérience créatrice, selon lui, ne renvoie pas nécessairement à la construction d'un objet extérieur ni à la création réussie. Cette idée peut être observée chez le philosophe allemand, Johann Gottfried von Herder (1744-1803), dont l'intention est de montrer la dimension créatrice de tout agir humain. Il ne s'agit plus de savoir si l'acte produit un résultat d'une absolue nouveauté ou une « œuvre » véritable, mais s'il constitue en lui-même un « tout » vivant, habité par un sens. Ainsi, au niveau de la vie, la créativité est une action consubstantielle à l'être. Quand on vit de façon créative, ce que l'on fait semble renforcer le sentiment que l'on est vivant, que l'on est soi-même. Ce sentiment constitue la source de la créativité. On peut donner un exemple d'expérience créatrice. Pour une personne qui souhaiterait cuire du riz pour la première fois, on peut soit suivre une recette, soit improviser et tenter l'expérience, tant bien que mal. Le résultat peut être identique, mais il est probable que la deuxième expérience aboutisse à un échec. Cependant, cette dernière constitue une expérience créatrice. Après avoir vécu un désastre, senti une odeur de brûlé ou un goût affreux, on se surprend soi-même. L'expérience devient ainsi la fabrique de nos références, qui vont nous permettre de comprendre réellement ce que nous devons faire. Tandis que celui qui se soumet à la recette ne tire de l'expérience qu'un sentiment de dépendance par rapport à une autorité. Ici, l'erreur et l'échec jouent un rôle formateur de créativité : par un contact direct et violent avec la réalité, ils stimulent plus le sens d'un agir que la réussite.
- 27 Effectivement, mon expérience de dessins dans les champs n'est pas création d'une nouveauté puisqu'elle consistait tout simplement à réaliser au sol des concepts déjà dessinés par Simon. Cependant j'ai dû inventer ma propre méthode de réalisation, en partant des circonstances particulières. Le simple geste de « dessiner », oscillant entre le possible et l'impossible, me rappelait les limites et me donnait les repères à la recherche du trait juste. Cette recherche constitue une expérience créatrice singulière. Selon le psychologue américain John Dewey (1859-1952), l'agir idéal doit être porteur de son propre sens. Or ce « propre sens » n'est pas inné. Sa quête a lieu à travers des expériences créatrices qui butent constamment au mur de « l'impossible » – la limite de l'imagination – et stimulent ainsi une prise de conscience d'une conduite de la créativité.

Position médiane (mésologique) du paysagiste – pour une conduite de la créativité

- 28 Le fait d'inclure les accidents, incertitudes, erreurs, échecs dans l'expérience créatrice reflète également le caractère non institutionnel et parfois destructeur de l'imagination. Cela suppose que ce pouvoir aveugle a besoin d'être guidé. Le rôle de

l'expérience créatrice réside non seulement dans sa façon de générer l'imagination mais aussi dans sa manière de conduire cette dernière vers la quête du propre sens d'un agir idéal par la révélation de ses limites et potentialités. Nous pouvons comparer « le propre sens d'un agir » avec la « connivence » évoquée par Corajoud : « un projet qui relève moins de la pulsion que de la connivence avec la réalité » (Corajoud, 2010, p. 270). Selon lui, la recherche de cette connivence passe toujours par l'antagonisme entre le donnée objective du paysage et la subjectivité de celui qui le regarde. Toute la difficulté réside ainsi dans la saisie d'une juste mesure entre ces deux polarités : « Quand la subjectivité devient trop forte, c'est le monde factuel qui s'efface. On peut alors combler ce manque par un imaginaire débridé et sans contrainte et transformer les lieux : *tabula rasa* à nouveau ! Toute la difficulté est donc de maintenir un certain équilibre, sans les confondre, entre ces deux versants, une médiance comme le propose Augustin Berque » (*ibid.*, p. 200).

- 29 La capacité de saisir la « médiance » entre la subjectivité et la donnée objective, selon Corajoud, ne s'apprend pas, elle s'acquiert (*ibid.*, p. 253). En laissant la place au hasard de la création et au mouvement insaisissable de l'agir, Corajoud définit le projet comme « le procès de connaissance » ou « la genèse ». La démarche du projet de paysage est selon lui comme une conversation : « Je compare souvent l'art du paysage à celui de la conversation : trois ou quatre personnes parlent entre elles, nous pouvons les interrompre pour imposer une autre parole, mais nous pouvons aussi prendre quelques minutes pour les entendre et avancer, ensuite, notre point de vue, de manière que nos idées trouvent leur place dans le cours général de la conversation » (*ibid.*, p. 103). Son idée est d'une certaine façon partagée par Bernard Lassus, malgré leur divergence de points de vue sur l'enseignement de l'atelier du projet. S'intéressant à la recherche d'une relation spontanée entre l'« analyse inventive » et l'« intervention adaptée », Lassus considère que c'est la reconnaissance sensible du site, qui va permettre l'émergence de l'idée et ainsi l'élaboration de la réponse formelle à l'aménagement de l'espace : « Au contact de la réalité des lieux et par une suite de va-et-vient entre l'analyse inventive et les formes qu'elle engendre, on arrive en fin de parcours à une intervention « adaptée », dernière solution formelle choisie, où l'accent n'est pas tant mis sur l'importance quantitative de la transformation que sur le juste accord qualitatif avec l'objectif mis en lumière par l'analyse inventive » (Lassus et Aubry, dans Corajoud, 1985, p. 11).
- 30 Les propos de Corajoud et de Lassus reflètent une idée similaire d'un processus réflexif de la conception. Le processus réflexif a été avancé par le pédagogue américain, Donald Alain Schön (1930-1997), en dressant une vision « re-fondatrice » de la pratique pédagogique de l'architecture, notamment en atelier. Selon lui, les professionnels sont souvent confrontés à des situations complexes, instables et incertaines, et chaque fois uniques, et la conception est en effet comme une conversation réflexive que le professionnel entretient constamment avec les matériaux d'une situation présente. En ce sens, l'action n'est pas définie par une causalité univalente constituée de l'objectif et des moyens prédéfinis, mais par un mouvement, qui est le flux de l'agir dans lequel émergent des milliers de possibilités, et qui tente de se diriger vers un état de plénitude. Autrement dit, il s'agit d'un tiers élément – le « passage » entre présent et futur, entre nature et homme, entre subjectivité et le monde extérieur. Pour l'agir du paysagiste, le *passage* est précisément le *paysage* – l'embrayage entre nature et culture, la dynamique que l'homme intègre pour participer à l'émergence du monde (Berque,

2013). Cette position d'entre-deux est au centre des préoccupations de la mésologie : l'étude des milieux. L'origine étymologique de son préfixe « méso » dérive du grec *meson* – qui signifie « au milieu, médian ». C'est exactement dans ce sens que nous parlons de la « position médiane » du paysagiste. Il s'agit d'abord de prendre en compte ce tiers élément. En se considérant comme participant à l'émergence du monde, ou passeur (Keravel, 2008), le paysagiste s'engage dans une quête du sens propre à son agir et constitue lui-même un autre tiers élément. Ensuite, il s'agit du choix d'une juste mesure – médiane. Cette « juste mesure » est une exigence d'équilibre, d'équité, qui ne cède jamais à l'excès, à l'intérêt immédiat, au calcul partial, au cynisme, autant de penchants qui ruinent toute possibilité de vie durable. Or cette « juste mesure » est aussi insaisissable que le sens propre d'une action. C'est à travers une variété infinie de manières d'interpréter la « juste mesure » qu'émerge la démarche propre à chacun de conduire sa créativité.

- 31 Malgré sa nature indéfinissable, nous considérons que la créativité du paysagiste s'inscrit dans la logique de « tisser avec » la réalité sensible, en visant la position médiane (mésologique) du sujet (concepteur) entre le monde extérieur et intérieur, naturel et artificiel, théorique et pratique.

Caractéristiques de l'intervention éphémère *in situ*

- 32 Dans notre approche, c'est à travers l'intervention éphémère *in situ* que l'on expérimente la saisie de la « juste mesure ». L'imagination est elle-même le fruit d'une émergence conditionnée par l'accumulation de facteurs créés, stimulés, favorisés par et à travers les expériences créatrices vécues. La méthode de « l'intervention éphémère *in situ* » était particulièrement promue par Jacques Simon tant au sein de ses propres activités que dans sa pédagogie. Le terme « éphémère », opposé à l'éternité, implique *instantanéité, immédiateté, et contingence*.

Trois connotations de l'« éphémère »

- 33 L'« éphémère » est d'abord caractérisé par une courte durée d'occupation d'un lieu. Pour Simon, le principe de cette occupation temporaire signifiait également des changements fréquents de sites. Libre du lieu et du temps, l'intervention éphémère *in situ* est facilement accessible par la formation ou pratique professionnelle. Chaque exercice constitue un microprojet et « [...] chaque projet est un nouveau départ, il prend souvent, au cours de sa réalisation, la forme que la nature, le temps, le climat, les éléments veulent bien lui donner » (selon Simon, Sens et Tonka, 1991, p. 32). Par exemple, pendant les deux jours d'intervention *in situ*, dans le cadre du cours intitulé l'« Esquisses de Jacques Simon » à l'École nationale supérieure de paysage (ENSP) de Versailles, les intervenants devaient constamment changer de lieux, et rapidement réagir à chaque étape pour s'adapter aux circonstances. Ici, c'est l'« immédiateté » qui caractérise le deuxième aspect du mot « éphémère ».

Figure 5. Les cours « Esquisses de Jacques Simon » à l'ENSPV



Source : photos de Xiao-Ling Fang.

- 34 Pour agir en étroite connexion avec le réel, l'expérience doit jouer avec la situation du moment, car chaque instant de la confrontation est non renouvelable. Ce temps appartient à l'action spontanée et non à la contemplation. Pour agir vite, l'intuition est indispensable – ce qui diffère de la conception dans laquelle le mode analytique guide en général l'avancement du flux de l'agir. Cet investissement « processuel » autorise l'entraînement constant de l'intuition mais, en même temps, rend l'acte contextuel aléatoire, difficilement maîtrisable. Or, dans ce devenir aléatoire, s'inscrit le troisième aspect de « l'éphémère » : la contingence.
- 35 Une œuvre, dès lors qu'elle est produite dans un contexte réel, diffère d'une œuvre classique réalisée en atelier. Si cette dernière peut se corriger, l'œuvre du réel ne le peut. Elle épouse la forme du monde en intégrant les aléas dynamisés par les mouvements contingents de la vie. Sa courte existence nous rappelle en quelque sorte le caractère éphémère de la vie terrestre. L'aspect « éphémère » de l'intervention crée également une ambiance de jeu, et pousse à vivre l'expérience de façon à la fois intense et légère, parce qu'il relativise l'importance de ce qu'on est en train de faire. Cette détente, cette disponibilité à l'instant font que tout devient convivial et joyeux, comme si « Le corps n'était plus attaché à la tâche mais au plaisir de l'air, du vent » (*ibid.*, p. 2).

Une aventure collective

- 36 Les œuvres artistiques de Simon, particulièrement les dessins dans les champs, ont un lien de parenté visible avec celles de *land art*. Le terme « *land art* » a été choisi par Walter De Maria dès le début des années 1960. Néanmoins, selon Jean-Paul Pigeat, les premières interventions paysagères éphémères de Simon datent des années 1950, début

de sa carrière (*ibid.*, p. 4). Pendant longtemps, comme les générations d'artistes de son époque, Simon ne s'est pas réclamé du *land art*.

- 37 Le terme de « *land art* » offre, selon Gilles A. Tiberghien, l'avantage d'être assez large pour s'appliquer à des œuvres très diverses. Les artistes considérés comme appartenant de près ou de loin au *land art* utilisent de préférence l'élément terre, même si certains choisissent d'autres supports, l'air, l'eau ou le feu (Tiberghien, 1993). En ce sens, la démarche de Simon peut effectivement entrer dans la catégorie du *land art*. Il a inventé une forme originale de *land art* mettant en œuvre des interventions végétales visibles du ciel (Le Dantec, 1996), et a fait éclater les idées et les faits liant « culture et agriculture ». Il a baptisé sa démarche « articulture » : « L'articulture est l'utilisation pour une symbolique désirée, voulue de la nature en tant que boîte de couleurs, boîte à outils du peintre. Mais l'image finale, qui lui donne un sens, conserve la magie d'une vision ouverte, libre. Dans une image de paysage vu du ciel, quand on y entre, on décrypte un "phénomène naturel". Dans une image aérienne d'"articulture", quand on y entre on cherche l'homme » (Simon *et al.*, 2004, p. 23).
- 38 Ce désir de concilier l'agriculture et la culture renvoie à l'origine motrice de la démarche de Simon, à sa générosité pour les hommes. Jean-Pierre Deffontaines disait qu'il n'y avait pas de culture chez les agriculteurs (Deffontaines, 2007, p. 119). Mais Simon voulait apporter l'art aux agriculteurs. Ces derniers faisaient partie de ses principaux collaborateurs. Ses interventions se déroulaient souvent à l'échelle collective, et étaient accessibles à tous. Il manifestait la volonté d'accueillir le plus grand nombre de participants : « On doit souhaiter et même solliciter l'intervention du public ; il intégrera la participation à l'œuvre » (Simon *et al.*, 2004, p. 11). En 2004, plus de 650 bénévoles ont participé à l'opération au parc de Deûle à Lille.

Figure 6. Manifestation au parc de Deûle à Lille en 2004



Source : photo fournie par Jacques Simon.

- 39 Les acteurs n'étaient pas présents en tant que main-d'œuvre mais bien comme créateurs, ce qui constituait une richesse de possibilités latentes au devenir de l'œuvre. Enfin, le caractère multiforme de l'art de Simon, découlant de l'aléa apporté par la diversité humaine, peut difficilement être classé dans une catégorie de *land art* vu du ciel.

Processus préréflexif du projet

- 40 En tant que pionnier du paysagisme contemporain, créateur passionnant et passionné, pédagogue talentueux mais extravagant aux yeux de certains, Simon a influencé de nombreux paysagistes qui cherchent la possibilité de façonner un lieu ou un paysage.
- 41 Dans la pratique des paysagistes, « comment appréhender le site » est une question clé. Alors que la démarche de Lassus se penche plutôt sur l'analyse du site et celle de Corajoud sur l'intention du concepteur, Simon prenait une position neutre et proposait d'agir sur le site : « “Faire du paysage”, pour lui, c'est faire bouger le paysage. Le projet est nourri, controversé, malaxé par un processus de conception partant d'une image forte qui provoque l'imagination » (Sens et Tonka, 1991, p. 3). Ses interventions *in situ* semblent plutôt des microprojets, ou des préprojets qui comportent les phases éphémères de diagnostic, de conception et de réalisation. En considérant la réalité du site comme milieu évolutif tissé par un ensemble de paramètres et de liens, la meilleure façon de saisir la dynamique du paysage est de mettre volontairement le site en mouvement et de se placer dans le mouvement même. Telle est la caractéristique de l'intervention *in situ* que nous abordons dans notre étude. L'idée, ici, est de voir comment une intervention éphémère, par une transformation matérielle fugace du site, peut jouer le rôle de décodeur d'un milieu.
- 42 Les 14 et 15 septembre 2007, en tant qu'assistante de Simon, j'ai participé à l'enseignement du cours d'« Esquisses de Jacques Simon » à l'ENSP de Versailles. Le cours était associé à une installation artistique au Potager du roi dans le cadre du travail personnel de fin d'études (TPFE) de Simon Balteaux, intitulé « Le laboratoire », dirigé par Jacques Simon. L'idée de son projet est venue d'un constat fait sur les sites de « non-projet », c'est-à-dire les sites qui ne sont pas demandeurs de modifications majeures de leur structure, et qui possèdent souvent des qualités intrinsèques ignorées. Pour les révéler, affirme Balteaux : « Ce sont les “expériences” qui testent, décortiquent et éprouvent l'espace afin d'en tirer l'essence et de le modifier, d'où le fait d'appeler cette démarche de travail : le laboratoire » (Balteaux, 2007, p. 37).
- 43 La réalisation du projet était une création collective. Les élèves de 3e année furent mobilisés pour participer aux installations sur les parcelles du Potager du roi, et des matériaux bon marché ou recyclables furent privilégiés. Ce travail a permis aux élèves de se confronter à des rapports d'échelles, des effets visuels concrets, ainsi qu'à l'impact réel de leurs interventions. Faute de pouvoir s'appropriier le réel en bloc, on y procédait par à-coups, par carottage ou par scénarios ciblés. L'installation les contraignit à procéder à l'analyse du site et à la conception, à travers une autre méthode que la représentation ou la promenade : une méthode empirique à travers l'observation directe du mouvement du lieu.
- 44 Un environnement agité révèle souvent plus d'informations. C'est un peu comme jeter une pierre dans un liquide pour tenter d'en comprendre la densité en observant les mouvements en surface. Par l'action immédiate, la mise en place directe et concrète

d'objets, l'intervention peut alors apparaître comme une esquisse à « taille réelle ». Durant l'action, le sujet est contraint d'être attentif à tous les détails, à toutes les informations qui lui permettent de déceler l'opportunité pour une intervention éventuelle. À travers ce processus ouvert, un lien peut être également instauré, une interaction ou un échange entre l'acteur, le site et le public et/ou les habitants et les usagers potentiels du lieu. En amorçant un mouvement, l'intervention éphémère dévoile d'autres informations sur le milieu que celles fournies par des visites ou des enquêtes.

Figure 7. Acteurs et installations du projet TPFE « Le laboratoire » au Potager du roi



Source : photos de Xiao-Ling Fang.

- 45 Cet « outil décodeur » peut être comparé à la pratique du test ou à celle du sondage. L'intervention *in situ* prend ainsi un sens plus large, plus originel : celui d'essai. Elle n'est rien d'autre qu'un essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire. Sur le terrain d'expérience, il est vain de pister les notions de beauté, de virtuosité ou de savoir-faire parce qu'elle – l'expérience – est une épreuve, une réalité vécue qui offre une référence événementielle. La création de référence découle aussi de la réalisation d'un concept à travers la rencontre réelle entre le sujet, la transformation matérielle de l'espace et l'œuvre finale. Selon l'architecte chinois Wang Shu, lauréat du prix d'architecture Pritzker de l'année 2012, c'est dans la réalisation d'un objet concret, dont la taille importe peu, que l'on accède à la compréhension du système de construction (Wang, 2008). Gaston Bachelard parle de « dynamologie du contre » (Bachelard, 1948) pour signifier que l'exécution d'une œuvre d'art doit toujours posséder un faisceau de résistance : celle du matériau, celle qui naît de conditions matérielles ou psychiques défavorables à l'artiste, ou de conditions de réception hostiles.

- 46 À travers la réalisation d'une œuvre, l'intervention *in situ* se révèle, sur certains plans, plus efficace qu'une méthode purement analytique, car le sujet peut acquérir un véritable sentiment du « pour-soi » en tissant des liens familiers avec le lieu. Le projet n'est pas analysé, il est vécu. En ce sens, on peut élargir un projet de paysage en amont jusqu'à une (ou des) intervention(s) éphémère(s) sur le site concerné par le(s) concepteur(s).

Figure 8. Performance chorégraphique lors de l'événement dans le cadre du TPFE « Le laboratoire » au Potager du roi

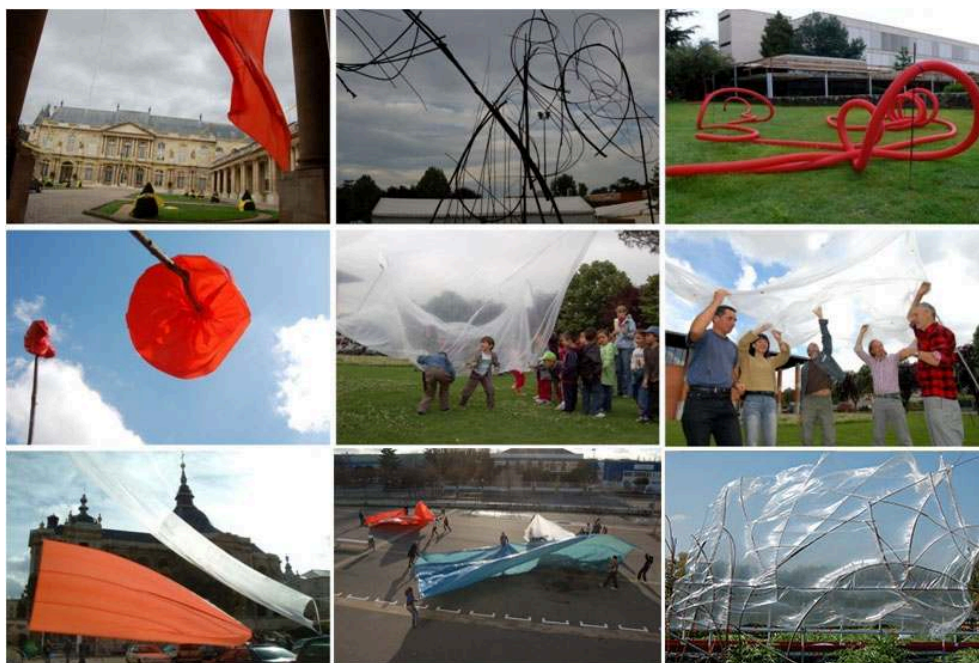


Source : photos de Xiao-Ling Fang.

Conclusion : pour une *coproduction conditionnée* de l'imagination

- 47 En plus des « dessins dans les champs », de 2006 à 2008, j'ai participé à des dizaines de travaux artistiques de Jacques Simon.

Figure 9. Interventions éphémères in situ avec Jacques Simon



Source : photos de Xiao-Ling Fang.

- 48 Après une suite d'expériences vécues, j'ai pris conscience du réel changement que cette activité corporelle avait entraîné dans ma façon de percevoir le monde et d'agir en tant que concepteur-paysagiste. Or, un projet professionnel n'est pas une intervention artistique. Comment de telles « habitudes » du « faire » peuvent-elles s'adapter à d'autres situations ?
- 49 Merleau-Ponty considère que « l'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments » (Merleau-Ponty, 1945, p.179). Par exemple, on peut savoir dactylographier sans savoir indiquer où se trouvent sur le clavier les lettres qui composent les mots, comme on sait où se trouvent les membres du corps. Il ne s'agit pas d'une habitude d'inertie, mais d'une *habitude motrice* qui est « une saisie motrice d'une signification motrice » (*ibid.*, p. 178) – une sorte de pouvoir de répondre par un certain type de solutions à une certaine forme de situations qui peuvent différer largement d'un cas à l'autre. Cette *habitude motrice*, selon Merleau-Ponty, ne réside ni dans la pensée ni dans le corps objectif, mais dans le corps comme médiateur d'un monde. Dans ce corps médiateur, sont stockées les connaissances sur le monde extérieur acquises à travers les expériences.
- 50 Chez les Grecs, l'expérience signifie l'accumulation d'une sagesse pratique. La sensation et la perception constituaient le point de départ et permettaient de s'appropriier les éléments ou matériaux propices à son projet. L'expérience de Dmitri Mendeleïev nous dévoile une autre vérité : l'imagination créatrice d'un individu ne surgit pas soudainement au milieu d'une action mais a été formée au fur et à mesure avec ce qu'il a vécu. Cette émergence potentielle peut être comparée à la notion bouddhiste *coproduction conditionnée* (sk. *pratītya samutpāda*) (Buddhaghosa, v^e siècle). Selon l'enseignement de la coproduction conditionnée, toute chose est en rapport avec les autres ; cause et effet sont simultanés ; une cause n'est jamais suffisante pour

provoquer un effet ; la naissance d'une chose a besoin de causes infinies. Ici, la création n'est pas un simple acte de l'homme, mais est comprise en tant que *genesis*, une naissance latente conditionnée par une infinité de facteurs. Les liens entre ces facteurs sont non seulement spatiaux mais aussi temporels, et ils peuvent remonter loin dans le temps, comme l'explique la fameuse hypothèse de « l'effet papillon » (un simple battement d'ailes d'un papillon pouvant déclencher une tornade à l'autre bout du monde).

- 51 En étant à la fois cause et effet, un sujet est non seulement la cause de son action, mais il reçoit également l'influence provenant du changement provoqué par son acte. Chaque personne possède ainsi une richesse singulière formée par ses expériences vécues, qui la fait devenir un être unique. C'est après avoir été enrichi par maintes expériences que l'agir peut s'exprimer dans une incarnation imaginaire. Certains paysagistes, dont Gilles Clément (1997) et Jacques Simon (Fang, 2015), remontent jusqu'à leur enfance lorsqu'ils racontent leurs pratiques. Le vécu du concepteur, en dehors du contexte du projet, agit sur sa capacité projectuelle et constitue une phase préparatoire préreflexive en amont de son acte créatif. En un mot, l'imagination est elle-même le fruit d'une *coproduction conditionnée* et l'aboutissement d'un long processus de maturation entre les opérations rationnelles et irrationnelles, une série d'allers et retours entre processus spirituel et corporel, entre cerveau et main, entre soi-même et les autres.

BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, P., *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2002.

Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination de la matière* (1948), Paris, José Corti, 2003.

Balteaux, S., « Le Laboratoire – une méthode d'approche du paysage par l'expérience et la mise en mouvement », TPFE, ENSPV, 2007.

Barthes, R., *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 1970.

Berque, A., « Le mot "paysage" évolue-t-il ? », 2013, p. 1, consulté le 9 décembre 2014, URL : <http://ecoumene.blogspot.fr/2013/08/le-mot-paysage-evolue-t-il.html>.

Berque, A., « Comment souffle l'esprit sur la terre nippone », colloque « Spiritualités japonaises », Bruxelles, palais des Académies, 21 au 23 septembre 2011, consulté le 9 décembre 2014, URL : <http://ecoumene.blogspot.fr/2012/01/comment-souffle-lesprit-sur-la-terre.html>.

Berque, A. (dir.), *Mouvance. Cinquante Mots pour le paysage*, t. 1, Paris, La Villette, Coll. « Passage », 1999.

Besse, J.-M., « le paysage, espace sensible, espace public », *Meta : recherche in Hermeneutics, Phenomenology, and Pratical philosophie*, vol. I, n° 2, 2010, p. 259-286, consulté le 9 décembre 2014, URL : http://www.metajournal.org/articles_pdf/259-286-jm-besse-meta4-tehno.pdf.

Besse, J.-M., « Du jardin au jardinage, la ruse du paysagiste », *Les Carnets du paysage. Jardiner*, n° 9 et 10, Arles/Verseilles, Actes Sud/ENSPV, 2001, p. 17-24.

Buddhaghosa, *Le Visuddhimagga. Le chemin de la pureté* (v^e siècle), traduit du mâgadhî (pali) par Maës, C., Paris, Fayard, Coll. « Trésors du bouddhisme », 2002.

Clément, G., *Une école buissonnière*, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Électricité de France, Espace Electra, 17 septembre-23 novembre 1997, Paris, Hazan, 1997.

Corajoud, M., *Le Paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSPV, Coll. « Paysage », 2010.

Corajoud, C. et M., « Contribution aux travaux du conseil de l'enseignement et de la pédagogie du 3 décembre 1985 », ENSPV, 1985.

Debono, M.-W., « Perception et plasticité active du monde », séminaire « Mésologiques », EHESS, 12 février 2016, consulté le 14 mars 2016, URL: <http://ecoumene.blogspot.fr/2016/03/perception-et-plasticite-m-w-debono.html#more>.

Deffontaines, J.-P., « Agriculture et paysage », *Les Carnets du paysage. Comme une danse*, n° 13 et 14, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSPV, 2007. p. 117-129.

Degas, A., « Architectures rêvées », *Les Carnets du paysage. Passage de témoin*, n° 7, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSPV, 2001, p. 32-55.

Dewey, J., *Démocratie et éducation. Suivi d'Expérience et éducation* (1916), introduction de Meuret, D. ; préface de Zask, J., présentation de Deledalle, G., Paris, Armand Colin, 2013.

Fang, X.-L., « Enseigner la créativité ? Introduction à une approche mésologique de la formation des paysagistes », thèse de doctorat en philosophie et sciences sociales – Architecture et Paysage, l'EHESS, Paris, 2015.

Grout, C., « Les axes en mouvement », *Les Carnets du paysage. Comme une danse*, n° 13 et 14, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSPV, 2007. p. 181-187.

Joas, H., *La Créativité de l'agir* (1996), traduit de l'allemand par Rusch, P., Paris, Cerf, Coll. « Passages », 1999.

Keravel S., « Passeurs de paysage. Une réflexion sur la transmission de l'expérience paysagère », thèse de doctorat en géographie – architecture et paysage, EHESS, Paris, 2008.

Lassus, B., *Couleur, lumière... Paysage. Instant d'une pédagogie*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2004.

Le Dantec, J.-P., *Jardins et Paysages : une anthologie* (1996), Paris, Éditions de la Villette, 2003.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2009.

Nakamura, Y., « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », traduit du japonais par Berque, A., *Ebisu*, n° 49, printemps-été 2013, consulté le 9 décembre 2014, URL : <http://ebisu.revues.org/766>.

Tiberghien, G. A., *Land Art* (1993), Paris, Dominique Carré éditeur, 2012.

Sens, J.-M. et Tonka, H. (dir.), *Jacques Simon tous azimuts, sur les chemins de la terre, du ciel, du paysage*, Paris, Pandora Éditions, coll. « Ombre vive », 1991.

Simon, J. et al., « Paysages de Jacques Simon, art et agriculture du Parc de la Deûle », contribution à la manifestation au parc de la Deûle, Lille, 2004.

Wang, S., « 营造琐记 » (Ying Zao Suo ji/Notes de l'architecte), *Architecture journal*, n° 7, Shanghai, 2008.

Winnicott, D. W., *Conversations ordinaires (Home is where we start from, 1986)*, traduit de l'anglais par B. Bost, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2004.

NOTES

1. Sur ce sujet, on peut consulter l'article du chercheur en neurosciences, poète et essayiste français, M.-W. Debono (2016).
2. Terme proposé par Alain Roger, qui signifie : « Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (*in situ*), soit indirectement (*in visu*), au moyen de modèles » (Berque, 1999, p. 45).
3. Bashō Matsuo (松尾芭蕉) est un poète japonais du XVII^e siècle (début de la période Edo).

RÉSUMÉS

À travers la description d'interventions éphémères *in situ* – les dessins dans les champs – avec le paysagiste Jacques Simon, l'étude vise à décrypter le rôle du corps dans la constitution du passage spontané entre la *physis* et le *logos*. Cherchant à entrer en résonance avec le rythme de la nature, l'intervention apparaît comme une esquisse de taille réelle, un outil décodeur du site ou un essai exploratoire qui génère sans cesse les conditions favorables à la créativité individuelle. La capacité imaginaire n'est pas définie, à un moment donné, mais se constitue, progressivement, à travers la succession et l'accumulation des vécus du sujet. Dans notre approche, l'intervention éphémère *in situ* figure comme une étape préparatoire en amont du projet de paysage, un processus de maturation, et une phase de latence et de consolidation pendant laquelle le processus n'est pas conscient.

Through the description of *in situ* ephemeral works – drawings in fields – with the landscape architect Jacques Simon, this study seeks to understand the role played by the body in the spontaneous transition from the *physis* to the *logos*. Seeking to find a parallel between rhythm and nature, the work is made in the form of a life size drawing, a tool deciphering the site or of an exploratory experiment constantly generating conditions conducive to individual creativity. The capacity to imagine is not defined at a given point in time but is built up gradually, through a succession and accumulation of experiences of the subject. In our study, the *in situ* ephemeral work appears as a preparatory stage before the landscape project, a maturation process and a phase of latency and consolidation which is unconscious.

INDEX

Keywords : imagination, in situ ephemeral work, experience, median, body

Mots-clés : imagination, intervention éphémère in situ, expérience, médiane, corps

AUTEUR

XIAO-LING FANG

Architecte-paysagiste, Xiao-Ling Fang est docteure en philosophie et sciences sociales - architecture et paysage, chercheuse invitée de Key Laboratory of New Technology for Construction of Cities in Mountain Area Chongqing University en Chine, enseignante vacataire à l'ENSAPLV et chercheuse associée de l'unité de recherche AMP-UMR LAVUE 7218 CNRS. Ses thèmes de recherche sont : créativité, expérience corporelle, processus de création, formation professionnelle des concepteurs, et architecture et paysage vernaculaire.
xiaolingfang[at]msn[dot]com